

Steven Cornelius

***Oshun* in New York.
Geschichte der afrokubanischen Musik
in Nordamerika**

1. Einleitung

Im Sommer des Jahres 1619 landete ein holländisches Kriegsschiff mit einer Fracht von 20 afrikanischen Sklaven in Jamestown, Virginia. Mit den darauf folgenden Transaktionen begann der Sklavenhandel zwischen der Neuen Welt und Westafrika. Die Institution der Sklaverei hielt sich in Nordamerika 243 Jahre lang und bedeutete die erzwungene Auswanderung und Unterjochung von Millionen von Menschen.

Zu Beginn standen die afrikanischen Götter und die kraftvolle Ritualmusik, mit der man sie anrief, gar nicht gut da in Nordamerikas vorwiegend protestantisch christlicher Umgebung. Und doch hat der breite Fluss afrikanischer Kultur nicht aufgehört, im Bewusstsein der Menschen zu fließen. Diese Energiequelle wurde im Sommer des Jahres 1961 angezapft, als Pancho Mora, ein *santería-babalawo*, d.h. ein Priester der Göttin Ifá des westafrikanischen Yoruba-Kultes, die erste *bembé* ins Leben rief, die in den Vereinigten Staaten abgehalten wurde. Dieses religiöse Fest, eingerichtet, um die Macht der afrikanischen Gottheiten durch Singen, Trommeln, Tanzen und Trance-Erlebnisse zu beschwören, fand in der "Casa Carmen" statt, einem öffentlichen Tanzsaal in der New Yorker Bronx.¹ Der damals gerade erst eingewanderte kubanische Musiker Julio Collazo spielte dabei die Trommeln.

Vor dem Hintergrund der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung und im unmittelbaren Gefolge der kubanischen Revolution war die *bembé* in der Bronx so etwas wie ein Wendepunkt hin zur Wiederauf-erstehung der reinen afrikanischen Kultur in den Vereinigten Staaten. Wie die Bürgerrechtsbewegung selbst markierte sie die Loslösung von

¹ Vgl. Mason (1992: 15).

Assimilation und Unterdrückung und führte zu einer kulturellen Neudefinition der Afrikaner und ihrer Feste.

In den Jahrzehnten, die darauf folgten, haben die stets anwachsende Ausübung der afrokubanischen Religionen in Nordamerika wie auch das Anwachsen der weltlichen afrokubanischen Musik ein Band geschaffen zwischen Menschen ganz verschiedener Herkunft und Volkszugehörigkeit. Latinos und Nicht-Latinos mit nordamerikanischem Hintergrund, Schwarze und Weiße, Reiche und Arme feiern in zunehmendem Maße die Vitalität und das Erbe afrikanischer Musikkultur. Anfangs noch begrenzt auf die Latino-Nachbarschaften von New York und Miami, werden die afrokubanischen Musiktraditionen von *batá*-Trommeln bis zur *rumba* und *salsa* heute in ganz Nordamerika aufgeführt und getanzt.

Dieser Artikel betrachtet die sehr unterschiedlichen Entwicklungen der in den Vereinigten Staaten allgegenwärtigen afrokubanischen Musikstile. Ich konzentriere mich auf die Periode von den vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart und versuche, zwei verschiedene Bilder darzustellen. Auf dem ersten, einer Nahaufnahme der Musikentwicklung der afrokubanischen Religion *santería* in New York und seiner Umgebung, stelle ich dar, wie diese afrokubanische Ritualmusik neue Wurzeln in den Vereinigten Staaten geschlagen hat. Auf dem zweiten stelle ich umfassender den Makrokosmos und die weitere Geschichte afrokubanischer Musik vor, wie sie in religiösen und weltlichen Stilrichtungen in der ganzen Nation gespielt wird.

2. New York City 1959-2000: Ein historischer Umriss

Das Praktizieren der *santería* ist relativ neu in New York City. Robert Friedman zufolge kam der erste kubanische *babalawo* erst in den späten vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts in New York an.² Die Ausübung der *santería* im religiösen Zusammenhang wuchs nur langsam an, wohl infolge der wohlbegründeten Angst der Anhänger des Kultes vor feindlichen Reaktionen der sie umgebenden amerikanischen Kultur, und ging daher auch relativ geheim vonstatten. Es war wahrscheinlich nicht vor 1959, dass zum ersten Mal Einwohner New Yorks in die *santería* initiiert wurden. Sie gingen für die Zeremonie nach

² Vgl. Friedman (1982: 54).

Kuba. In New York fanden derartige Initiationen vermutlich zum ersten Mal Mitte der sechziger Jahre statt.

Seitdem und besonders seit der Mitte der achtziger Jahre aber war das Wachstum enorm. Heute gibt es zahlreiche Tempel im Zentrum von New York und New Jersey. Allgemein gesprochen bleibt die kubanische Kultur führend unter den religiösen Gemeinden. Doch die Kubaner beherrschen das Feld eher infolge von Tradition und einer auf ihrer Kultur basierenden Verehrung des Alters stärker als durch die größere Zahl von Anhängern. In zunehmendem Maße etablieren nicht-hispanische Schwarze und Weiße – oft mit ganz verschiedener religiöser Intensität und anderen kulturellen Zielen als ihre kubanischen religiösen Vorgänger – sich überschneidende oder parallele religiöse Gemeinschaften.

Die meisten nordamerikanischen *santeros* behalten Aspekte der kubanischen synkretistischen Mischung von afrikanischen und katholischen Glaubensinhalten bei. Einige jedoch schauen – während sie durchaus ihr kubanisches Erbe anerkennen, um diese relativ reinen afrikanischen Traditionen am Leben zu halten – durch Kuba hindurch auf die westafrikanischen Quellen. So hat auch John Mason, *babalawo* und Anführer des in Brooklyn ansässigen “Yoruba Theological Archministry”, die Notwendigkeit betont, “die religiösen Vorstellungen [zu reinigen], indem die Einflüsse europäischer und anderer Religionen ausgesondert werden”.³

3. Die musikalische Tradition

Die Tradition der New Yorker *santería*-Trommler kann am besten verstanden werden, wenn man ihre Geschichte in drei Hauptphasen einteilt. Die Hinführung in den späten fünfziger Jahren, die Entwicklung während der sechziger und siebziger Jahre und die Zeit nach 1980, nach der großen Fluchtwelle des “Mariel-boat-lift”.⁴

Trotz des frühen kommerziellen Erfolges von Chano Pozo, Mongo Santamaría, Patato Valdez und anderer Trommler war es erst Julio Collazo, der, in den Trommelstilen Havannas sehr versiert, die Initialzündung für das nordamerikanische zeremonielle Trommeln lieferte.

³ Vgl. Mason (1992: 5).

⁴ Massenflucht kubanischer Bürger nach den USA zwischen April und September 1980.

Collazos musikalische Verbindung zum religiösen Trommeln war tief. Bevor er als Trommler für die Choreografin Katherine Dunham in die Vereinigten Staaten kam, war Collazo Mitglied einer *batá*-Trommelgruppe gewesen, die von Pablo Roche geführt wurde, einem in Kuba höchst angesehenen Ritual-Trommler.⁵

Doch obwohl Collazo diese Musik amerikanischen Musikern vorstellte, tat er das ganz offensichtlich nur zögernd. Er spielte diese Musik nur unregelmäßig und dann lieber auf Congas als auf *batá*-Trommeln. Collazo nahm nur wenige Schüler an und war im Allgemeinen kaum bereit, die sehr komplexen und auch für spirituell wirksam erachteten Rhythmen, die in jeder *batá*-Aufführung verwendet werden, zu lehren.⁶

Dennoch war das Interesse der amerikanischen Schlagzeuger geweckt worden. Weil sie nicht in der Lage waren, Collazo als direkte Quelle zu benutzen, umgingen ihn viele New Yorker Schlagzeuger und benutzten statt dessen die Transkriptionen, die in den fünfziger Jahren von dem kubanischen Soziologen Fernando Ortiz angefertigt wurden.⁷ Diese Maßnahme schnitt nicht nur die Tradition der oralen Informationsübertragung ab, sondern öffnete auch, weil die Transkriptionen selbst ungenau waren, Tür und Tor für Irrtümer bei der Aufführung. Dennoch entwickelten die Trommler schrittweise mit Hilfe der Transkriptionen von Ortiz, der genauen Beobachtungen der Collazo-Aufführungen und durch das Transkribieren der wenigen kommerziell erhältlichen Aufnahmen eine solide Aufführungstradition.⁸ In den späten siebziger Jahren blieb Collazo eine bedeutende Person in der religiösen Musikgemeinschaft. Gruppen aus New Yorker Musikern hatten aber inzwischen ebenso Aufführungsnischen etabliert.

⁵ Roche war auf dem Gebiet der Musik ein Informant für den kubanischen Gelehrten Fernando Ortiz.

⁶ Es ist der Beachtung wert, dass viele New Yorker Perkussionisten die Fähigkeit, gut auf den *batá* zu spielen, als den Gipfel des Fortschritts im Handtrommelspiel betrachten. Während es ganz offensichtlich das Vielschichtigste der kubanischen Repertoires ist, die nach New York gebracht wurden, fragt man sich doch, ob nicht vielleicht Collazos Weigerung, die Musik leichter zugänglich zu machen, zu der immensen Mystifizierung des Genres beigetragen hat.

⁷ Die wichtigsten Transkriptionen finden sich in den Büchern von Fernando Ortiz.

⁸ Die genauesten bisher veröffentlichten *batá*-Transkriptionen finden sich bei Amira.

Die New Yorker Tradition bekam noch tiefere Wurzeln, nachdem im Jahre 1980 der "Mariel-boat-lift" 125.000 Kubaner, darunter viele Musiker, in die Vereinigten Staaten brachte. Unter den afrokubanischen Musikspezialisten, die sich schließlich in New York niederließen, waren die einflussreichsten Orlando "Puntilla" Ríos, Lázaro Garraga, und etwas später Felipe García Villamil aus Matanzas. "Puntilla", der wie Collazo auch den Havanna-Stil spielte, unterrichtete viele New Yorker Trommler. Er etablierte sich bald im Zentrum der New Yorker *santería*-Szene und unterrichtete nicht nur Anfänger, sondern auch viele erfahrene Trommler, die schon mit Collazo gearbeitet hatten oder auf eigene Faust lernten.

Unter "Puntillas" Einfluss änderten viele New Yorker Musiker schnell ihren Aufführungsstil. Nachdem sie nicht mehr in der Zwangsjacke unvollkommener Vorbilder wie der Ortiz-Transkriptionen oder denen irgendwelcher Aufnahmen steckten, wurden neue Entwicklungen wie auch Tempobeschleunigungen in den New Yorker Stil assimiliert. Interessanterweise neigten einige New Yorker Musiker nun auch mehr zur Geheimhaltung, was ihre Trommeltechniken betraf, da sie auch in zunehmendem Maße in Übereinstimmung mit ihrem sich entwickelnden Verständnis für konservativere rituelle Konventionen auftraten, die sie durch ihre Musik stärkten. Tatsächlich war es dann so, dass in den späten achtziger Jahren einige der besten amerikanischen Trommler so sorgsam mit ihren geheimen Kenntnissen umgingen, wie Collazo das etwa 30 Jahre zuvor mit den seinen getan hatte.

Solche Geheimhaltung ist heute nicht mehr die Norm. Schlagzeuger tauschen Informationen relativ frei untereinander aus und unterrichten bereitwillig Anfänger. Darüber hinaus haben amerikanische Musiker heute leichteren Zugang nach Kuba. Während es früher wegen der politischen Spannungen zwischen den beiden Ländern schwierig für einen Bürger der Vereinigten Staaten war, ein Visum zu beantragen, ist die Einreise für Amerikaner zu Forschungszwecken möglich. Interessanterweise ignorieren einige Musiker Kuba völlig und begeben sich direkt zu den westafrikanischen Quellen.

4. Das umfassendere Bild

Afrokubanische Musik hat eine lange und facettenreiche Verwandtschaft mit der Musik Nordamerikas. Einige Stile, wie z.B. die traditionelle Straßen-*rumba* und die sich aus Afrika herleitende religiöse Musik haben sich kaum verändert und sind sowohl im Klang als auch im Temperament fast ganz rein afrokubanisch geblieben. In der Populärmusik jedoch haben sich die Beeinflussungen zwischen den beiden Ländern in beide Richtungen bewegt. Die kubanische *habanera* des 19. Jahrhunderts zum Beispiel hat die nordamerikanische Populärmusik stark beeinflusst. Im 20. Jahrhundert jedoch und schon in den zehner Jahren desselben beginnend, wurde die afrokubanische Populärmusik stark und auf verschiedene Weise durch Ragtime, Jazz und andere nordamerikanische Stilrichtungen beeinflusst.

Im Herzen der afrokubanischen Musik und aller musikalischen Stile, die im Folgenden diskutiert werden, steht das Festhalten an einer rhythmisch basierten *timeline*, die man im Allgemeinen als *clave* bezeichnet. In der Tat ist die *clave* oder Variationen von dieser – wie 6/8-Glockenpattern, *tresillo*, *cinquillo* oder *baqueteo* – ein fundamentaler Baustein der afrokubanischen Musik. Man findet die *clave*, obwohl sie eher von ganzen Rhythmusgruppen gespielt wird als auf den *clave*-Hölzern, in zahlreichen Songs der amerikanischen Rhythmus- und Bluestradition. Man kann entlang ähnlicher Entwicklungslinien das Takthalten der Jazz-Schlagzeuger auf dem *ride*-Becken als eine amerikanische Modifikation der westafrikanischen, auf Eisenglocken basierenden, *timeline* betrachten. Diese Auffälligkeiten sollten nicht überraschen, wenn man an die enge Verbindung von New Orleans mit der spanischen Karibik denkt.

Zweifellos konstituieren die religiösen musikalischen Stile die reinsten afrokubanischen Traditionen, die im Augenblick in den Vereinigten Staaten aufgeführt werden. Einige dieser Stile, wie zum Beispiel die für *santería* oder *palo*, werden in rituellen wie auch weltlichen Kontexten gespielt.⁹ Soweit ich weiß, sind die in gleicher Weise rein kubanischen Stilrichtungen wie *arará* und *abakúa* nur in Folkloreveranstaltungen zu hören.

⁹ Ähnlich blüht die Musik des Voodoo in städtischen amerikanischen Gebieten mit starker haitianischer Bevölkerung.

Die verbreitetste afrokubanische religiöse Musik ist die der *santería bembé* (auch bekannt als *drum and güiro*). Auf Kuba mögen die *bembé*- und *iyesá*-Zeremonien ihre eigene besondere Instrumentierung und rhythmische Gestaltung haben. In Nordamerika jedoch sind die beiden jedoch relativ ähnlich. Die Musik für jede dieser Stilrichtungen wird mit denselben Instrumenten und in der gleichen Zeremonie aufgeführt. Das amerikanische Ensemble besteht aus einer Eisenglocke oder *guataca* (das Blatt einer Hacke), aus einem mit Perlen umschnürten Flaschenkürbis (bekannt als *güiros* oder *shekeres*) und aus einer bis drei Congas.

Als ein großes Stück geheiligter und rituell wie musikalisch bedeutend komplexer werden die *santería*-Feiern betrachtet, bei denen *batá*-Trommeln benutzt werden. Diese Feste sind bekannt als *güemilere*, *tambor* oder *touque*. In zunehmenden Maße, und dabei auch eine schrittweise Vertiefung der rituellen Wirksamkeit in Amerika bekundend, verwendet man bei diesen Feiern *fundamento*- oder geweihte Trommeln. Solche Trommeln, von denen gesagt wird, der Geist *aña* hause in ihnen, gab es in den Vereinigten Staaten nicht vor den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Auch heute noch besteht Uneinigkeit unter den Anhängern der Kulte darüber, welche Trommel-Sets nun wirklich authentisch sind.

Das *call-and-response*-Gesang (Ruf- und Antwort-Gesang) wird geleitet von einem *akpwon*. In den Liedern werden verschiedene ältere Yoruba-Dialekte mit spanischen Wörtern vermischt. Während einer Feldforschung Mitte der achtziger Jahre traf ich eine Reihe von Vorsängern, die die Bedeutung der von ihnen gesungenen Texte gar nicht kannten. Solch eine Situation wäre heute jedoch eher selten.

Weniger verbreitet als die *santería*, aber immer noch in Gebrauch ist *palo monte*, ein kongolesisch-kubanisches Religionssystem, dem man in Miami, New York und Los Angeles begegnet und vielleicht auch in einigen wenigen anderen nordamerikanischen Städten. Das nordamerikanische *palo monte*-Ensemble besteht aus einer Eisenglocke und zwei bis drei Trommlern. Das Trommelspiel ist weniger komplex als das der *santería*. Da die Religion in den Vereinigten Staaten selten praktiziert wird, kennen nur eine Handvoll in Amerika geborener afrokubanischer Musikliebhaber das Trommeln und die Lieder.

Die traditionelle *rumba*, d.h. die nichtkommerzielle tiefafrikanische Straßenmusik, die in Kuba aus den *cabildos* – religiösen Gemeinschaften zur gegenseitigen Unterstützung – in den Unterklassen der Nachbarschaften der Schwarzen im späten 19. Jahrhundert hervorging, ist sehr weit verbreitet unter nordamerikanischen Folklore-trommlern.¹⁰ Diese verschiedenen Rhythmus- und Tanzstile kamen in den fünfziger Jahren nach Nordamerika und sind heute immer noch von Bedeutung als Zeichen sozialer Zugehörigkeit und Identität. Man findet diese Musik hauptsächlich in informellen Umgebungen. In New York City zum Beispiel treffen sich seit mindestens 35 Jahren die *rumba*-Musiker an jedem warmen Sonntagnachmittag im Central Park, um zu trommeln, zu singen und zu tanzen.

Ältere Formen der *rumba*, wie z.B. die *yuka* oder *makuta*, werden gelegentlich von Folklore-Ensembles aufgeführt. Die am meisten verbreiteten Straßenstile sind *yambú*, *columbia* und vor allem *guaguancó*. *Rumba* wird gespielt auf Congas oder Holzkästen, die man *cajones* nennt. *Claves* geben eine *timeline*, die ausgeschmückt wird durch einen dichten Rhythmus, der mit *palitos* (Stöcken) gespielt wird. Darüber schaffen Ostinato-Trommler rhythmische Melodien und spielen Phrasen, die die Tanzbewegungen begleiten und leiten.

5. Populärmusik

Musikalische Einflüsse aus Kuba in New Orleans können ganz klar zurückverfolgt werden bis in die achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts, als zum ersten Mal die *habanera* populär wurde.¹¹ Aber Kubas rhythmische Bedeutung und die auf der Melodie balancierenden Konstruktionen, die diese Rhythmen inspirierten, sind viel älter. Schließlich stand New Orleans zwei Generationen lang, dem "Louisiana Purchase" von 1803 vorausgehend, unter spanischer Herrschaft. Ferdinand "Jelly Roll" Morton behauptete, dass ein "Spanish tinge" (spanischer Anklang) wesentlich für guten Jazz wäre. W. C. Handy, dem man zuschreibt, dass er den "St. Louis Blues" bekannt gemacht, wenn nicht sogar selbst komponiert hat, reiste mit seiner Band im Jahre 1900 nach Kuba und hörte dort zahlreiche Straßenbands.

¹⁰ Vgl. Acosta (1991: 53-57).

¹¹ Vgl. Roberts (1979: 35-36).

Zwei frühe kubanische Jazz-Innovatoren waren der Flötist Alberto Socarras und Francisco "Machito" Grillo. Socarras, der 1927 nach New York kam, machte im darauf folgenden Jahr die vermutlich erste Jazzflöten-Aufnahme. Er ebnete den Weg für die Flötisten der fünfziger Jahre, wie zum Beispiel Bud Shank, Buddy Collette und Herbie Mann.¹²

Geboren und aufgewachsen im afrokubanischen Jesús-María-Distrikt von Havanna, kam "Machito" 1937 nach New York und baute das "Machito-Orchestra" 1940 auf. Die Gruppe triumphierte in New York. Am Anfang umfasste die Rhythmus-Gruppe der Band Klavier, Bass, Bongos und *timbales*, gespielt von Tito Puente. 1943, im selben Jahr, in dem Mario Bauzá "Tanga" schrieb, stieß der Congaspieler Carlos Vidal zu der Gruppe.¹³

Afrokubanischer Jazz gewann eine größere Zuhörerschaft, als 1946 Dizzy Gillespie, der mit Bauzá gearbeitet hatte, während beide Mitglieder des "Cab Calloway Orchestra" gewesen waren, auftrat. Eine kurze, wenn auch nicht unbedingt musikalisch integrierte Zusammenarbeit gab es mit dem kubanischen Trommler, *rumbero* und *arará*-Initiierten Chano Pozo. Gillespie und Pozo arbeiteten kaum zwei Jahre lang zusammen, bis zu Pozos Tod. Doch dies war schon genug. Pozos Einführung afrokubanischer Rhythmen brachte eine neue Kraft in den amerikanischen Jazz. Sein Gebrauch der Conga fügte einen neuen Klang hinzu.¹⁴

Es war ein Klang, der auch der große Big-Band-*Leader* von der Westküste, Stan Kenton, hörte, der einige von "Machitos" Perkussionisten bei seiner Aufnahme "The Peanut Vendor" von 1948 einsetzte. Später nahm er Johnny Richards' Stück "Cuban Fire Suite" von 1956 auf wie auch andere durch *Latin-Music* beeinflusste Stücke. "Machito" beeinflusste auch den Pianisten George Shearing, der weiterhin mit kubanischen Perkussionisten wie Willie Bobo, Armando Peraza und Mongo Santamaría arbeitete.

Etwa um dieselbe Zeit entwickelten New Yorker Bands unter der Führung von Marcelino Guerra und José Curbelo, bei dem auch Tito Rodriguez, Tito Puente und Carlos Vidal spielten, den frühen New

¹² Vgl. Birnbaum (1992: 25).

¹³ Vgl. Salazar (1991: 28); Roberts (1979: 102).

¹⁴ Vgl. Boggs (1992: 128-129).

Yorker *mambo*-Stil.¹⁵ Um 1947 herum wetteiferten die Bands von Tito Rodríguez und Tito Puente mit “Machito” um die Spitzenauftritte in New Yorks Palladium, dem Savoy Ball Room und dem Apollo-Theater.¹⁶

Außerhalb der Latino-Kultur hat der in Matanzas geborene *Band-leader* Pérez Prado den *mambo* bekannt gemacht. Perez Prado machte seine Musik mit nordamerikanischen Popklängen etwas glatter, während er gleichzeitig das Niveau der musikalischen Energie mit dem Perkussionisten Mongo Santamaría hoch hielt. Prado erfreute sich von den späten vierzigern an durch die fünfziger hindurch einer ungeheuren Beliebtheit in den Vereinigten Staaten und in Mexiko.

Von Bedeutung waren auch die *charanga*-Ensembles, von denen das erste in Nordamerika 1952 wohl das nur kurze Zeit existierende “Orquesta Gilberto Valdés” aus New York war. 1956 sollte ihm das “Orquesta Nuevo Ritmo” aus Chicago folgen, das von dem kubanischen Schlagzeuger Armando Sánchez gegründet und später von Mongo Santamaría geleitet wurde. “La Dubonney” wurde 1958 von dem Pianisten Charlie Palmieri und dem Flötisten Johnny Pacheco gegründet.¹⁷

Das neueste hauptsächlich afrokubanisch beeinflusste nordamerikanische Genre ist *salsa*, ein Ausdruck der heute im Allgemeinen die gesamte populäre lateinamerikanische Tanzmusik bezeichnet. In verschiedenem Umfang umfasst *salsa* den kubanischen *son*, *mambo* und *chachachá*, wie auch Stile aus Puerto Rico, der Dominikanischen Republik und in geringerem Umfang auch aus dem Rest der Karibik und Brasilien. Das nordamerikanische Zentrum für *salsa* war New York, wo – kommerziell kräftig gestützt von den cleveren Vermarktern bei “Fania Records” – *salsa* der Kern der populären lateinamerikanischen Musik wurde.

In ihrer frühen Entwicklung wurde die *salsa* in engen Zusammenhang gebracht mit dem *barrio*-Distrikt, mit Themen der Arbeiterklasse, den afrokubanischen Religionen und einer aufkommenden lateinamerikanischen Militanz. Die Musik und die Lyrik waren hart, provokativ und eng verbunden mit der afrokubanischen Kultur. Wahr-

¹⁵ Vgl. Salazar (1992: 10-12); Roberts (1979: 123-124).

¹⁶ Vgl. Boggs (1992: 128-129).

¹⁷ Andere wichtige Gruppen wurden vom Schlagzeuger Ray Barretto geleitet. Auch das “Orquesta Broadway” war in den sechziger und siebziger Jahren wichtig.

scheinlich als Folge kommerzieller Erwägungen wurde die Rhetorik jedoch seit den achtziger Jahren erheblich sanfter.

6. Schlussfolgerungen

Afrokubanische Musik in Nordamerika ist noch immer im Begriff, sich sowohl im Hinblick auf ihre Stile als auch auf die Ethnizität von Musikern und Publikum zu diversifizieren. Dieser Trend wird sicherlich anhalten.

Amerikanische Rock-Musiker sind sich oft nicht der lateinamerikanischen Wurzeln ihrer Musik bewusst, aber sie werden weiterhin ihren Einfluss spüren. Die einflussreichen, auf der *clave*-Technik basierenden Rhythmen und Melodien von Musikern aus dem Mississippi-Delta und New Orleans, wie zum Beispiel Bo Diddley, Antoine "Fats" Domino und ganz besonders Roy "Professor Longhair" Byrd, werden weiterhin gehört und imitiert werden.

Obwohl die Gegenüberstellung viel weniger dramatisch ist als in den vierziger Jahren, als die betreffenden Stile so deutlich verschieden waren, beeinflusst die afrokubanische Ästhetik auch heute noch den US-amerikanischen Jazz. Aus Kuba immigrierte Musiker wie zum Beispiel der Perkussionist Daniel Ponce, der Schlagzeuger Ignacio Berroa, der Saxophonist Paquito D'Rivera sowie der Trompeter Arturo Sandoval haben alle großen Einfluss auf den Jazz ausgeübt. Mittlerweile springt eine jüngere Generation von afrokubanisch beeinflussten Musikern und Musikforschern – zu denen die Perkussionisten Bobby Sanabria aus New York sowie John Santos und Michael Spiro von der Westküste gehören – mühelos zwischen religiösen und weltlichen Stilen hin und her, indem sie Neues und Altes, Traditionelles und Nichttraditionelles auf eine Art und Weise miteinander verwebt, die kreatives Neuland eröffnet und gleichzeitig an ihren Vorgänger erinnert.

Übersetzung: Paul Eßer

Literaturverzeichnis

- Acosta, Leonardo (1991): "The rumba, the guaguancó, and tío Tom". In: Manuel, Peter (Hrsg.): *Essays on Cuban Music: North American and Cuban perspectives*. Lanham, S. 49-73.
- Amira, John/Cornelius, Steven (1991): *The Music of Santería: Traditional Rhythms of the batá drums*. Tampa.
- Birnbaum, Larry (1992): "Cubano be, cubano bop: An interview with Leonardo Acosta". In: *Latin Beat* Nr. 5, S. 26.
- Boggs, Vernon (Hrsg.) (1992): *Salsiology: Afro-cuban Music and the Evolution of salsa in New York City*. New York.
- Friedman, Robert (1982): *Making an abstract World concrete: Knowledge, competence and structural Dimensions of Performance among batá Drummers in Santería*. Indiana University.
- Mason, John (1992): *Orin Orisa: Songs for selected Heads*. Yoruba Theological Archministry.
- Roberts, John Storm (1979): *The latin tinge: The Impact of Latin American Music on the United States*. New York.
- Salazar, Max (1991): "Machito, Mario and Graciela: Destined for greatness". In: *Latin Beat* Nr. 6, S. 25-29.
- (1992): "Who invented the mambo?". In: *Latin Beat* Nr. 9, S. 9-11.